

Mateusz Chaberski

Laboratorium

Słowa klucze: laboratorium, eksperyment, instalacja artystyczna, doświadczenie

Fiński medioznawca Jussi Parikka twierdzi, że w ostatnich latach mamy do czynienia ze swego rodzaju „gorączką laboratoriów (*laboratory fever*)” (Parikka 2016a). Odwołuje się w ten sposób do faktu rozpowszechnienia się różnego typu instytucji mających w nazwie słowo „laboratorium” bądź „lab”. Instytucje te nie są jednak tradycyjnymi jednostkami naukowymi, lecz funkcjonują najczęściej na styku refleksji naukowej, twórczości artystycznej i projektowania nowych technologii. Wystarczy tu przywołać funkcjonujące już na świecie i w Polsce medialaby, czyli ośrodki poświęcone wszechstronnym teoretycznym i praktycznym badaniom nad mediami. Stanowią one platformę spotkań medioznawców, kulturoznawców z artystami multimedialnymi, projektantami software’u i interfejsów, którzy wspólnie pracują nad określonymi zagadnieniami. Wyniki tak prowadzonych badań/działań artystycznych udostępniają następnie szerszej publiczności, organizując warsztaty, pokazy bądź wykłady otwarte. Przyglądając się tego typu instytucjom z perspektywy krytyka kultury i współpracownika wielu medialabów, Parikka zastanawia się nad tym, co gorączka laboratoriów mówi o sytuacji współczesnej nauki. W jednym z wpisów na popularnym wśród naukowców blogu zadaje on bardzo konkretne pytania:

Czy rzeczywiście doszło do tego, że wracamy do przednaukowego świata eksperymentów i cudów, w którym poezja romantyczna staje się eksperymentem naukowym, jak chciał Novalis, a kultura staje się miejscem testów i badań? A może jednak neoromantyczne i przednaukowe laby, w których tworzy się określoną aparaturę w bez-

troskiej aurze naukowości, nie są wyłącznie imitacją laboratoriów naukowych, lecz także sposobem na zdobycie funduszy na badania? (Parikka 2016b).

Inaczej mówiąc, Parikka z jednej strony sytuje gorączkę labów w kontekście hybrydycznych gatunków artystycznych, takich jak bio art, techno art czy digital art, łączących praktykę artystyczną i procedury naukowe. Z drugiej strony w oczywisty sposób odwołuje się do transdyscyplinarnych modeli badawczych, takich jak na przykład *practice-as-research*. Jedne i drugie, zwłaszcza w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych, zwiększają szansę badaczy i artystów na zdobycie finansowania dla ich projektów. Tego typu projekty mają bowiem szansę dotrzeć do szerokiej grupy odbiorców, co według kryteriów stosowanych przez wielu grantodawców zwiększa ich wpływ na społeczeństwo.

Wychodząc od rozważań Parikki nad współczesnymi labami, warto zastanowić się nad tym, o jakim laboratorium tak naprawdę mówimy, opisując różnego typu działania, uznawane za artystyczne, które lekceważą tradycyjne podziały między sztuką, nauką, technologią i polityką. Pytanie to zdaje się szczególnie istotne w kontekście polskiej kultury ostatnich lat. Gorączka labów stanowi w niej symptom zupełnie innej choroby. Objawia się ona brakiem języka do opisu takich zjawisk, jak chociażby przedstawienie teatralne *Afryka* (2014) w reżyserii Bartosza Frąckowiaka z Teatru Polskiego w Bydgoszczy, łączące działania teatralne, refleksję socjologiczną i historię idei. Innym przykładem może być interaktywna instalacja *Post-Apocalypse* (2015) Agnieszki Jelewskiej i Michała Krawczaka, będąca efektem współpracy badaczy, programistów, kompozytorów, projektantów i architektów. Wymienić można też w tym zestawieniu performanse toruńskiej grupy Instytut B-61, wykorzystujące różne media artystyczne i strategie mockumentalne. Wszystkie te zjawiska na tyle wymykają się tradycyjnym klasyfikacjom, że polscy krytycy i badacze nie mają narzędzi, by je precyzyjnie opisywać, uwzględniając również powstające w nich doświadczenia odbiorcze. Termin „laboratorium” najczęściej bowiem kojarzy się im albo z twórczością Jerzego Grotowskiego, którego Teatr Laboratorium – w myśl dominującej interpretacji – służył po prostu wypracowaniu nowej formy artystycznej (Grotowski 2012: 314–318), albo ze znanym z kultury *science fiction* laboratorium, w którym oderwani od życia naukowcy przeprowadzają podejrzane eksperymenty, mogące stanowić zagrożenie dla ludzkości.

Z perspektywy hybrydycznych form sztuki najnowszej szczególnie problematyczny wydaje się ten drugi sposób myślenia o laboratorium. Można się z nim spotkać w najmniej spodziewanych kontekstach. Najlepszym przykładem może tu być dyskusja o spektaklu *Golgota Picnic* (2011) Rodriga Garcíi, którego wycofanie z programu Malta Festival w 2014 roku wywołało bodajże najsilniejszą reakcję afektywną w polskim teatrze ostatniej dekady. Przekonując o istotnej społecznie roli spektaklu Garcíi, dyrektor festiwalu Michał Merczyń-

ski powoływał się na słowa papieża Franciszka, który w jednym z wywiadów powiedział: „Boję się laboratoriów, bowiem tam wyabstrahowuje się problemy i zabiera je do domu, żeby udomowić, polakierować, poza ich kontekstem” (Merczyński 2015: 107). Inaczej mówiąc, dla organizatorów festiwalu laboratorium, w przeciwieństwie do teatru zaangażowanego, stanowi przestrzeń odseparowaną od życia społecznego. Tym samym lekceważą oni ogromny potencjał polityczny laboratorium, o którym pisał chociażby Bruno Latour w pracy *Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat* (2009). Francuski socjolog twierdził w niej, że „w laboratoriach właśnie stwarzana jest większość nowych źródeł władzy” (Latour 2009: 182). Według Latoura władza ta wiąże się nie tyle z określonymi poglądami politycznymi tych, którzy pracują w laboratorium, ile z różnego typu zmianami sposobu myślenia o rzeczywistości społecznej, które w nim zachodzą. Być może zlekceważenie tak rozumianego potencjału politycznego laboratorium przez organizatorów spektaklu wywołało tak silną afektywną reakcję różnych aktorów życia społecznego w Polsce. Gest autocenzury, wprowadzonej przez organizatorów festiwalu, zamiast złagodzić obyczaje, doprowadził bowiem do ujawnienia konfliktu między różnymi sposobami myślenia o relacjach zachodzących między sztuką, religią i społeczeństwem.

Spróbujmy zatem poszukać takiej definicji laboratorium, która pozwalałaby dostrzec również jego silny potencjał polityczny w kontekście hybrydycznych form sztuki najnowszej. Nie chodzi tu jednak ani o model sztuki jako laboratorium, w którym grupa wtajemniczonych artystów pracuje nad dziełem sztuki, ani o oświeceniowy model laboratorium jako miejsca produkcji wiedzy o świecie wedle ściśle określonego protokołu, który miał gwarantować obiektywność wyników badań. Modelem dla wymienionych wcześniej zjawisk artystycznych mogłoby być na przykład siedemnastowieczne laboratorium Roberta Boyle’a, dla którego eksperyment naukowy wiązał się nie tylko z poszukiwaniami w zakresie badań przyrodniczych czy nowych technologii, lecz także z refleksją filozoficzną, teologiczną oraz działalnością polityczną. Aby dokładniej opisać, czym jest interesujący mnie model sztuki jako laboratorium, należy bliżej przyjrzeć się działalności Boyle’a.

Laboratorium angielskiego filozofa naturalnego miało niewiele wspólnego ze współczesnymi wyobrażeniami na temat pracy naukowca. Przede wszystkim nie było ono przestrzenią sterylną, oddzieloną od świata ścisłymi protokołami bezpieczeństwa, lecz znajdowało się w jednym z pomieszczeń w posiadłości Boyle’a w Oksfordzie. Obok tego, co z dzisiejszej perspektywy nazwalibyśmy aparaturą badawczą, znajdowały się tu także biblioteka z najważniejszymi wówczas pracami filozoficznymi oraz miejsce do modlitwy. Materialny kształt miejsca pracy Boyle’a wskazuje wyraźnie na to, że jego działalność nie ograniczała się do poszukiwań naukowych w dzisiejszym rozumieniu tego słowa, lecz łączyła się z innymi dziedzinami wiedzy.

Po pierwsze, jego praktyka naukowa wymierzona była przeciwko dominującej w XVII wieku scholastyce inspirowanej *Fizyką* Arystotelesa. Pracujący

w tym paradygmacie filozofowie dążyli do formułowania uniwersalnych praw rządzących przyrodą. Tymczasem stworzony przez Boyle'a protokół naukowy nakazywał badać zjawiska naturalne z uwzględnieniem konkretnego miejsca i czasu, w którym się pojawiły. Po drugie, z takim programem filozoficznym wiązał się także konkretny postulat teologiczny, wynikający wprost z anglikańskiego światopoglądu Boyle'a: eksperyment w laboratorium to sposób na spektakularne odsłonięcie działania Boga w świecie. Co więcej, badając konkretne przypadki, eksperymentator mógł również bardziej przekonująco niż scholastycy wytłumaczyć istnienie zła w świecie jako swego rodzaju anomalii, będącej elementem szerszego boskiego planu. Po trzecie, jak przekonująco dowodzą historycy nauki Steven Shapin i Simon Schaffer w pracy *Leviathan and the Air-Pump. Hobbes, Boyle, and the Experimental Life* (1985), praktyka eksperymentalna Boyle'a miała też wymiar polityczny. Interpretują oni bowiem jego działalność w kontekście sytuacji społecznej w Anglii okresu restauracji, w której panowało nieustanne napięcie między autorytarnymi zapędami króla a wolnością wciąż nieukształtowanego mieszczaństwa. Z tej perspektywy stworzony przez Boyle'a protokół postępowania naukowego, zgodnie z którym badacz musiał potwierdzić wyniki prowadzonych badań u innych badaczy, staje się modelem takiego społeczeństwa, gdzie panuje harmonia między władzą jednostki a potrzebami szerszej społeczności. Co jednak wspólnego ma opisane w ten sposób siedemnastowieczne laboratorium Boyle'a ze sztuką najnowszą?

Z perspektywy praktyki naukowej Boyle'a można zobaczyć, że interesujący mnie model sztuki jako laboratorium nie odnosi się wyłącznie do tych działań artystycznych, których twórcy rzeczywiście pracują w laboratorium naukowym, jak na przykład w sztuce bio artu. Obejmuje on raczej wszelkiego typu mieszane gatunki artystyczne, powstające w wyniku charakterystycznych dla sztuki najnowszej procesów hybrydyzacji form. Chodzi tu o sytuację, w której twórcy – podobnie jak Boyle – w ramach jednego działania artystycznego łączą nie tylko różnego typu media artystyczne, lecz także procedury należące do obszaru badań naukowych, projektowania nowych technologii czy dociekań filozoficznych i działań politycznych. Nie chodzi wszakże o syntezę w duchu wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*, w którym poszczególne sztuki zostają podporządkowane autonomicznemu celowi artysty-demiurga, lecz o tworzenie instalacji artystycznych w rozumieniu niemieckiej teoretyczki sztuki Juliane Rebentisch (2012). W pracy *Aesthetics of Installation Art* stwierdza ona wprost:

Termin „instalacja” nie oznacza konkretnego dzieła sztuki, lecz różne, współistniejące ze sobą modele sztuki; oznacza nie tyle nowy gatunek artystyczny, ile samą możliwość powstawania nowych gatunków. Instalacja artystyczna sprzeciwia się obiektywistycznej koncepcji sztuki, przekraczając granice, które oddzielają dzieło sztuki od otaczającej je przestrzeni oraz jego instytucjonalnych, ekonomicznych, kulturowych czy społecznych uwarunkowań (Rebentisch 2012: 14–15, tłum. własne – M.Ch.).

Inaczej mówiąc, model sztuki jako laboratorium nie służy określeniu wyznaczników gatunkowych sztuki najnowszej. Umożliwia on raczej uchwycenie dynamicznych relacji, jakie zachodzą między instalacjami artystycznymi, ich odbiorcami oraz różnego typu społecznymi, politycznymi i ekonomicznymi dyskursami, które one uruchamiają. W tak zarysowanym modelu sztuki przedmiotem analizy stają się zatem nie tylko działanie artystyczne, ograniczone przez początek i koniec wydarzenia kulturalnego, lecz także proces jego powstawania i odbioru. W kontekście zasygnalizowanego przeze mnie wcześniej afektywnego i politycznego potencjału laboratorium ta ostatnia kwestia wymaga szczególnej refleksji.

Zarysowane powyżej procesy hybrydyzacji form sztuki najnowszej wymuszają na badaczach radykalną zmianę sposobu myślenia o statusie uczestnika działania artystycznego. Jak przekonuje Rebentisch, „przekraczanie granic [między gatunkami artystycznymi – M.Ch.] w sztuce najnowszej odsłania szczególną pozycję uczestnika, którego doświadczenie staje się konstytutywne dla statusu ontologicznego sztuki w ogóle” (Rebentisch 2012: 15). Innymi słowy, w interesującym mnie modelu sztuki jako laboratorium doświadczenie uczestnika nie tylko stanowi integralną część działań artystycznych, lecz także staje się warunkiem ich istnienia. Nie chodzi tu jednak o sytuację, w której uczestnik zyskuje pełną kontrolę, a raczej o przestrzeń dynamicznych i skomplikowanych relacji między różnego typu ludzkimi i nie-ludzkimi uczestnikami działań artystycznych, w wyniku których pojawiają ich możliwe sensory. Aby pokazać, że tak rozumiane doświadczenie stanowi konstytutywny element modelu sztuki jako laboratorium, po raz kolejny warto się odwołać do siedemnastowiecznej praktyki naukowej Boyle’a.

Jednym z najważniejszych założeń, leżących u podstaw protokołu naukowego Boyle’a, było otwarcie laboratorium filozofa naturalnego dla innych badaczy i osób zainteresowanych filozofią naturalną. Miało to na celu odróżnienie instytucjonalnych badań naukowych od rozpowszechnionych w XVII wieku badań alchemików. Pracowali oni bowiem w samotności, z dala od kontroli społecznej, przez co ich działalność stawała się podejrzana i niebezpieczna. Tymczasem eksperymenty Boyle’a odbywały się wobec szerokiej publiczności, zarówno w jego domowym laboratorium w Oksfordzie, jak i w siedzibie Towarzystwa Królewskiego w Gresham College. Obecnie podczas eksperymentów grono badaczy i miłośników filozofii naturalnej określano specyficznym mianem *virtuosi*. Typowy *virtuoso* był szanowanym arystokratą, posiadającym wystarczająco dużo pieniędzy, by prowadzić amatorskie badania naukowe bądź sprowadzać z całego świata różnego typu osobliwości i dzielić się informacjami na ich temat z członkami Royal Society. *Virtuosi* na różne sposoby uczestniczyli w eksperymentach przeprowadzanych zgodnie z protokołem Boyle’a. Niektórzy brali w nich udział fizycznie: asystowali badaczom bądź śledzili ich postępowanie. Ich uczestnictwo stanowiło integralną część procesu wytwarzania wiedzy. Mieli bowiem nie tylko na własne oczy się przekonać, jak wygląda

praca filozofów naturalnych, lecz także sprawdzić na sobie, czy ich hipotezy znajdują pokrycie w doświadczeniu. W momencie gdy doświadczenia *virtuosi* zanadto różniły się między sobą, eksperyment uznawano za nieudany.

Pozostali *virtuosi* mogli brać udział w eksperymentach jako „wirtualni świadkowie” (*virtual witnesses*). Oznacza to, że dowiadawali się o ich przebiegu z relacji innych bądź z popularnych wówczas czasopism naukowych, jak na przykład z wydawanego przez Royal Society „Philosophical Transactions”. Ten typ uczestnictwa w eksperymencie naukowym był równie istotny dla procesu wytwarzania wiedzy, jak osobista obecność. Eksperyment uznawano bowiem za udany dopiero w momencie, gdy wystarczająca liczba *virtuosi* potrafiła go powtórzyć w swoim własnym laboratorium, uzyskując podobny rezultat. Inaczej mówiąc, Boyle wprowadził *virtuosi* do laboratorium, żeby wypracować powtarzalny protokół naukowy, który miał nie tylko uwiarygodnić wyniki badań eksperymentatora, lecz także zapewniał społeczną kontrolę nad nauką. W konsekwencji, jak przekonuje Bruno Latour w pracy *Nigdy nie byliśmy nowocześni* (2011), doprowadziło to do powstania „nowoczesnej konstytucji”, czyli rozdzielenia nauki jako sposobu uzyskiwania obiektywnej wiedzy o świecie od polityki jako niezależnej od niej sfery przekonań na temat rzeczywistości społecznej. W tym kontekście należy zadać pytanie o to, dlaczego doświadczenie *virtuosi* może stanowić funkcjonalny model doświadczenia w hybrydycznych formach sztuki najnowszej. Pytanie to jest tym bardziej zasadne, że – jak się wydaje – strategie twórców hybrydycznych form sztuki najnowszej służą raczej kwestionowaniu „nowoczesnej konstytucji” niż utrwalaniu charakterystycznych dla niej opozycji binarnych nauka/polityka, natura/kultura czy podmiot/przedmiot.

Aby odpowiedzieć na postawione wyżej pytanie, należy najpierw przyjrzeć się bliżej uczestnictwu *virtuosi* w eksperymentach naukowych drugiej połowy XVII wieku. Jak mi się wydaje, kiedy Boyle zaprosił *virtuosi* do laboratorium, nie tyle wydzielił naukę jako zamkniętą przestrzeń wytwarzania obiektywnej wiedzy o świecie, ile otworzył laboratorium na doświadczenie jako asamblaż. „Nowoczesna konstytucja” pojawiła się dopiero wraz z umocnieniem się pozycji Royal Society jako instytucji narzucającej naukowcom protokół Boyle’a jako właściwy model badań. W wyniku tego procesu pojawiła się również kategoria obiektywności badań naukowych, które mają być wolne od osobistych poglądów badacza i jego subiektywnego sposobu postrzegania rzeczywistości. Tym samym można powiedzieć, że w pierwszym okresie funkcjonowania Royal Society wytwarzana tam wiedza nie miała charakteru wiedzy obiektywnej, a doświadczenie *virtuosi* cechował przede wszystkim aspekt afektywny. Widać to wyraźnie w relacjach z przeprowadzanych wówczas eksperymentów.

Weźmy pod uwagę chociażby eksperymenty Boyle’a z mięsem. Jak dowiadujemy się z jego dzienników, kiedy pewnego razu zszedł w nocy do laboratorium, znajdującego się w jego posiadłości w Oksfordzie, ze zdumieniem odkrył, że gnijące mięso emituje światło. W pierwszej chwili pomyślał, że ma

do czynienia z halucynacją. Natychmiast zaprosił więc do laboratorium służbę i przebywających wówczas w jego rezydencji *virtuosi*, by mogli potwierdzić jego obserwację. Z relacji Boyle'a wynika, że w doświadczeniu *virtuosi* dominował afekt. Można go określić angielskim słowem *wonder* (zdziwienie, zachwyt, uczucie cudowności). Zarówno oni, jak i sam Boyle nie mieli wcale pewności, czy światło pochodzi od złego ducha, który wstąpił w mięso, czy stanowi efekt procesów zachodzących w przyrodzie. Jak przekonują kulturoznawczynie Lorraine Daston i Katherine Park w pracy *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750*, dla siedemnastowiecznego *virtuoso*

[...] uczucie cudowności wiązało się z pasją poznawczą. Polegało tyleż na zdobywaniu wiedzy, co na doświadczeniu afektywnym. Doświadczenie cudu oznaczało przekroczenie granic między znanymi wówczas klasyfikacjami. Tworzenie i przekraczanie ustalonych kategorii – *sacrum/profanum*, naturalne/sztuczne, zwierzęce/roślinne/mineralne, księżycowe/niebiańskie – stało się wówczas aktem poprzedzającym poznanie, związanym z każdą próbą poszukiwania regularności i związków przyczynowo-skutkowych w przyrodzie (Daston, Park 1998: 14, tłum. własne – M.Ch.).

Inaczej mówiąc, afektywne doświadczenie *virtuosi* miało charakter asambłażu, gdyż dochodziło w nim do dynamicznej fuzji wrażeń zmysłowych oraz doświadczeń intelektualnych i duchowych. Relacje między tymi doświadczeniami dynamicznie zmieniały się w trakcie wizyty w laboratorium Boyle'a. Z pewnością utrudniało to eksperymentatorowi wytworzenie obiektywnego stanu rzeczy, o którym *virtuosi* mogliby zaświadczyć. Tym samym można powiedzieć, że w doświadczeniu *virtuosi* łączyły się jeszcze porządki dyskursywne, które następnie, wraz z postępującą instytucjonalizacją nauki, uległy rozdzieleniu.

Opisane powyżej doświadczenie *virtuosi* może stanowić model doświadczenia odbiorcy w laboratorium sztuki najnowszej. W obu wypadkach mamy bowiem do czynienia z dynamicznymi i skomplikowanymi relacjami między ludźmi i nie-ludźmi. O ile jednak opisane powyżej afektywne doświadczenie można uznać za efekt otwarcia laboratorium Boyle'a na obecność *virtuosi*, o tyle twórcy hybrydycznych form sztuki najnowszej świadomie wykorzystują tego typu relacje, by kwestionować dominujące porządki dyskursywne i zmysłowe. W laboratorium sztuki najnowszej artyści wytwarzają chwilowe i silnie afektywne połączenia między wrażeniami zmysłowymi, doświadczeniami intelektualnymi i przeżyciami estetycznymi uczestników, by zmienić ich sposób doświadczania rzeczywistości. Choć ich cele różnią się w zależności od konkretnego przypadku, najczęściej chodzi im o podważanie antropocentrycznego sposobu myślenia o relacjach ludzi i nie-ludzi (bio art), ujawnianie związków między postępem technologicznym i polityką (techno art), znoszenie granicy między tym, co materialne, i tym, co wirtualne (digital art), czy tworzenie nowych modeli społeczeństwa przyszłości (design art). W tym kontekście eksperyment artystyczny nie oznacza już wyłącznie procesu twórczego, zmierzają-

cego do wypracowania nowych form artystycznych, lecz staje się *expérience* w rozumieniu amerykańskiego artysty i performatyka Chrisa Saltera (2015). Analizując kwestię odbioru w hybrydycznych formach sztuki najnowszej w pracy *Alien Agency*, wskazuje on na podwójne znaczenie tego słowa, które po francusku oznacza „zarówno eksperyment bądź spekulację myślową, jak i doświadczenie, czyli coś, co się nam przydarza” (Salter 2015: 241, tłum. własne – M.Ch.). Podobną dwuznaczność można zauważyć również w polszczyźnie, gdzie słowa „eksperyment” i „doświadczenie” najczęściej traktujemy jako synonimy. Biorąc pod uwagę podkreślaną przez Saltera synonimiczną relację między tymi dwoma słowami, można więc stwierdzić, że eksperyment w laboratorium sztuki najnowszej służy wytworzeniu określonego doświadczenia rzeczywistości, zazwyczaj odmiennego od dominujących porządków zmysłowych i dyskursywnych.

Literatura cytowana

- Daston, Park 1998: Lorraine Daston, Katherine Park, *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750*, Zone Books, New York 1998.
- Grotowski 2012: Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek i in., Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszelewskiego, Instytut Grotowskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa–Wrocław 2012.
- Latour 2009: Bruno Latour, *Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat* (1983), przeł. Krzysztof Abriszewski, Łukasz Afeltowicz, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 163–192.
- Latour 2011: Bruno Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej* (1991), przeł. Maciej Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.
- Merczyński 2015: Michał Merczyński, *Oświadczenie Malta Festival Poznań [w:] Piknik Golgota. Sztuka – religia – demokracja*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Iwona Kurz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny, Warszawa 2015, s. 105–110.
- Parikka 2016a: Jussi Parikka, *A Laboratory Fever*, wykład wygłoszony 24.05.2016 roku na Uniwersytecie w Utrechcie, źródło niepublikowane.
- Parikka 2016b: Jussi Parikka, *The Lab as a Symptom*, <https://jussiparikka.net/2016/05/10/the-lab-as-a-symptom/>, dostęp: 20.10.2016.
- Rebentisch 2012: Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art* (2004), przeł. Daniel Hendrickson, Gerrit Jackson, Sternberg Press, Berlin 2012.
- Salter 2015: Chris Salter, *Alien Agency. Experimental Encounters with Art in the Making*, The MIT Press, Cambridge, MA 2015.
- Shapin, Schaffer 1985: Steven Shapin, Simon Schaffer, *Leviathan and the Air-Pump. Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton University Press, Princeton 1985.

Literatura polecana

- Tita Chico, *Gimcrack's Legacy. Sex, Wealth, and the Theater of Experimental Philosophy*, „Comparative Drama” 2008, t. 42, nr 1, s. 29–49.
- Zakiya Hanafi, *Monster in the Machine. Magic, Medicine, and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*, Duke University Press, Durham–London 2000.
- Donna Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan_Meets_Onco-Mouse. Feminism and Technoscience*, Routledge, New York–London 1997.
- Charles Michael Hunter, *Wicked Knowledge. Visual Art and Science of Experiment in Restoration London*, Chicago University Press, Chicago 2013.
- Robert Kohler, *Lab History*, „Isis” 2008, R. 99, nr 4, s. 761–768.
- Luuc Kooijmans, *Niebezpieczna wiedza. Wizje i lęki w czasach Jana Swammerdama* (2007), przeł. Robert Pucek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.
- Bruno Latour, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką* (1999), Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.
- Bruno Latour, Steven Woolgar, *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, Princeton University Press, Princeton 1986.
- Robert Boyle Reconsidered*, red. Michael Hunter, Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 59–78.